

La figure féminine dans les romans québécois et les romans indiens d'expression anglaise: Etude comparée des polarités



Chitra Krishnan

Professeur et Directrice, Département de français et d'autres langues étrangères, Université de Madras, Inde

Réunir toutes les disparités du monde, les différents aspects du paradoxe, la pile et la face d'un problème [...] toutes les polarités...Léonard Cohen¹

Résumé :

Deux nations, de chaque côté du monde! Deux littératures de plus en plus sans aucun contact apparent avec l'autre! Et pourtant, les travaux des théoriciens comme Strafford et Marino permettent de tirer des comparaisons entre les deux littératures. En utilisant la métaphore grand escalier en spirale double du château de Chambord en France, l'auteur souhaite étudier la présentation de la figure féminine dans les romans choisis de la littérature québécoise et de l'écriture indienne en anglais [16 romans composent le corpus]. Différents aspects qui influencent la création de la figure féminine, y compris le rôle du mythe, le traitement de la quête, la présentation spatio-temporelle sont étudiés et comparés. En guise de conclusion on cite France Théoret qui dit « née sans langue, destinée au silence et à l'obéissance» la figure féminine réussit à trouver sa voix au prix d'un effort de volonté exorbitant d'où naîtra peut-être des mythes féminins modernes.

Summary:

Two nations on either side of the world! Two literatures growing without any apparent contact with each other! And yet the works of theorists like Strafford and Marino permit lines of comparison to be drawn between the two literatures. Using the metaphor of the famous spiral staircases of the castle of Chambord in France, the author wishes to study the presentation of the feminine figure in select novels of Quebecois literature and Indian writing in English [16 novels make up the corpus]. Various aspects that influence the creation of the feminine figure including the role of myth, the treatment of quest, the spatio-temporal presentation are studied and compared. The conclusion drawn is as France Théoret states “ born without a language and condemned to silence and obedience” the feminine figure succeeds in finding her voice at the cost of enormous effort which will perhaps one day give rise to modern feminine myths.

Mots clés :

Le comparatisme, la figure féminine, roman québécois, roman indien d'expression anglais

Key words :

Comparatism, the female character, Quebecois novels, Indian writing in English novels

Depuis l'antiquité, les artistes donnent une large part à l'expression de la beauté féminine. Nous pourrions même aller jusqu'à constater que, sans la femme, il n'y aurait peut-être pas eu ni artiste ni œuvre d'art. Depuis les origines de la littérature, quelle que soit la langue utilisée, la figure féminine est présentée dans tous ses avatars: de l'adolescente à l'aïeule en passant par la jeune femme, l'épouse, la mère, la maîtresse... Sans elle, tout comme la vie ne se reproduisait pas, l'intrigue n'avancait pas et au final le lecteur se désintéressait plutôt de l'œuvre.

Le XX^{ème} siècle a été le témoin des transformations de l'image de la femme dans la société. Au Québec comme en Inde, les femmes ont cherché à faire éclater les mythes traditionnels. Ceci se traduit notamment par un changement d'attitude de la femme vis-à-vis d'elle-même, vis-à-vis du monde et en contrepartie un changement d'attitude du monde vis-à-vis de la femme.

Une analyse comparée de ces deux visions contemporaines de la femme dans le genre romanesque québécois et indien d'expression anglaise nous ont permis de mieux cerner cette réalité tellement complexe qu'est la Femme dans l'esprit des hommes et des femmes de plume. Les deux zones géographiques concernées par cette étude, le Québec et l'Inde, ont connu une production romanesque riche et abondante, qui a été une incitation à ce que nous privilégions ce champ de travail.

La littérature française a depuis longtemps servi de modèle aux écrivains francophones. De nos jours, nous constatons plutôt que la littérature de l'imitation a fait place à une littérature qui met tout en œuvre pour exprimer et communiquer sa propre identité culturelle. Ainsi l'éclosion de la littérature francophone est caractérisée par son authenticité et par une nouveauté surprenante grâce à la pluralité et à l'originalité de la culture dont elle est née. Ceci reste particulièrement vrai en ce qui concerne la littérature québécoise.

Il est intéressant de noter par ailleurs, dans ce contexte, la naissance d'une littérature indienne d'expression anglaise qui a réussi à s'imposer sur le plan mondial. Il suffit ici d'évoquer les noms connus dans le monde entier comme ceux d'Arundathi Roy ou de Vikram Seth. Le choix linguistique qu'ont fait les écrivains indo - anglais est un choix bien conscient de sa portée, aussi bien historique que littéraire.

Le conseil de Blodgett² aux comparatistes canadiens pourrait facilement être destiné aux comparatistes indiens. Selon lui, il y a deux préoccupations fondamentales pour les comparatistes :

- l'établissement d'un rapport binaire entre deux littératures de base
- l'établissement d'un rapport entre une ou toutes ces littératures avec d'autres littératures

Dans le contexte indien, l'extension dans l'espace (un travail réputé insurmontable), la multiplicité des langues, l'insuffisance des traductions, l'absence d'un organisme pour en gérer les études approfondies, et les études dispersées des comparatistes posent des obstacles majeurs au développement de ce champ d'étude. Au Québec, le pays des émigrés « the main reason for the slow development of this study is the distinct linguistic situation and the policy of bilingualism that has basically failed. An often suggested image to represent the paradoxical duality of the two cultures is that of the double staircase which spiral round each other without ever coming into contact ».³ Boldgett⁴ utilise même les vers de Margaret Atwood « a duet/with two deaf singers » pour décrire toute tentative d'étude comparée dans le contexte canadien.

Nous avons porté notre étude sur la méthodologie comparée proposée par Adrian Marino⁵ qui, selon lui, correspond mieux d'une part à l'universalité de la littérature et d'autre part à l'autonomie de la discipline comparatiste. Il est incontestable qu'il existe des expériences humaines communes. Il y a ensuite la réalité incontestable d'une certaine internationalisation des thèmes littéraires et un fonds immense des thèmes communs qui constituerait une réserve d'archétypes poétiques. Alors, nous avons ici la preuve décisive qu'un écrivain occidental peut trouver des affinités profondes avec l'esprit oriental (sans même y avoir vécu) et vice versa.

Nous allons considérer aussi brièvement la signification du terme 'polarité' et les illustrations fournies par le grand comparatiste canadien Philip Stratford dont l'œuvre nous a tant inspiré. Il y a plus d'un siècle Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, le premier des Premiers Ministres du Québec a décrit les rapports entre les deux cultures du Canada en employant une figure de lignes parallèles⁶. Il les compare au célèbre grand escalier en spirale double du château de Chambord en France. Celui-ci fut construit de telle sorte que deux personnes peuvent le descendre et le monter sans se rencontrer avant d'atteindre la dernière marche. Philip Stratford utilise cette image pour nous donner une illustration évocatrice d'un outil fondamental de compréhension et d'appréciation dans le domaine de la littérature comparée. « Décrire une méthode en termes abstraits donne si peu de satisfaction qu'on ne peut pas manquer d'être poussé à rechercher des métaphores. » C'est justement ce que Stratford trouve astucieusement dans le domaine de la géométrie.

Avant d'aboutir à cette célèbre image de l'escalier en spirale, Stratford choisit d'abord une autre figure géométrique celle de l'ellipse⁷. Cette figure nous convient pour décrire une réalité vaste comme la coexistence de deux littératures. En plus, elle respecte les différences qui existent entre elles, car tout fait ou toute donnée de recherche littéraire se situe visuellement à une distance différente de chacun des deux centres. Il passe ensuite à l'image des lignes parallèles qui nous permet de mettre 'côte à côte' les deux littératures même celles qui ne se rencontrent jamais ni dans le temps ni dans l'espace mais qui permet enfin de « définir l'une par rapport à l'autre. »⁸

La trajectoire des lignes parallèles, il faut le noter, autorise une diversité considérable car elles peuvent inclure un angle ou une courbe, former ensemble une spirale aussi artistique que celle du grand escalier du château de Chambord. Deux caractéristiques, qui ont un rapport direct avec notre étude, sont ainsi évoquées : la distance qui sépare les lignes parallèles mais aussi la conscience de la présence et de l'existence de l'autre sans même le voir. « La figure de parallèles autorise ainsi la présence des différences tout autant que des ressemblances »

Les comparatistes doivent, selon Stratford, porter « un double regard [...] ils doivent regarder au-delà de la différence afin de percevoir comment des éléments disparates et distants conditionnent les uns les autres. Bref, ils doivent tenir compte de toutes les polarités. » Le terme 'polarité' forme un concept qui est utile aux comparatistes dans le sens où il comprend indépendance, différenciation et opposition. Mais nous ne pouvons pas évoquer l'un des pôles sans en évoquer l'autre. Qu'ils soient des caractéristiques comme positif/négatif, est/ouest, noir/blanc, les pôles sont combinés et forment une paire. Ainsi « lorsque nous nous en servons dans la plénitude de sons sens, le terme polarité renvoie tant aux notions de similarités que de différences comme les lignes parallèles mais offre une relation plus dynamique que le parallélisme⁹ ».

Donc nous avons entrepris une étude comparée de la présence de la figure féminine dans le genre romanesque québécois et indien d'expression anglaise, basée sur la méthodologie formulée par Marino, adaptée et illustrée par Stratford. Celle-ci nous permettra d'en relever les diverses convergences et divergences qui apparaissent entre elles.

Une telle étude doit tenir compte du fait que même si les exemples pour illustrer un phénomène sont tirés de langues différentes il suffit que leur signification soit identique. Cela est important dans le contexte de notre étude qui exige une confrontation avec des catégories de textes (dans notre cas le roman) en dehors de tout rapport de fait et hors de contexte culturel commun (il s'agit ici du Québec et de l'Inde anglophone). « Que serait une théorie d'épopée (construite à l'Ouest) qui ne tiendra pas compte des *Mahabharata* et *Ramayana* ? Les données d'une seule littérature ne sont donc pas suffisantes. [...] Les études ont besoin du test des autres cultures. En anthropologie aussi bien qu'en littérature. »¹⁰

Ici Marino suggère que c'est à partir d'un élément, à la fois général et généralisant, qui est 'l'invariant', que nous pourrions aborder une telle étude comparée. L'invariant dans le domaine de littérature est constitué de « cette sensation de déjà lu ou du déjà vu qui nous frappe en parcourant les textes littéraires. L'invariant comprend alors toutes les coïncidences, les similitudes, les rencontres et les correspondances littéraires à travers le temps et l'espace ». L'invariant donc est défini comme « une synthèse variable de constant et de fugitif, d'essentiel et d'accidentel ». Alors, « chaque fois que l'analyse (archétypologique, mythologique etc.) décèle des éléments repérables, des

formules, des images, des traits de caractère qui se répètent, c'est là que l'invariant est à l'œuvre »¹¹ En fait, l'invariant devient la modalité essentielle par laquelle la littérature participe à l'universalité, son moyen de doter tous ses éléments communs d'une signification universelle.

Nous étudions la représentation de l'éternel féminin ou son archétype dans la littérature par des auteurs divers qui ont créé des personnages fascinants, inspirés par la Femme dans la vie réelle dans deux continents éloignés. Malgré toutes les ressemblances qui normalement doivent exister, il y a aussi des différences dues à la culture, à l'expérience personnelle des auteurs et aussi à d'autres facteurs variés d'ordre sociologique, politique, économique et géographique. L'invariant institue l'ordre dans les recherches et motive l'étude des analogies, des similitudes, des parallèles, des similarités, des coïncidences. Une telle étude nous permet de mettre en évidence la grande unité structurale de la littérature.

Notre corpus de travail comporte les romans suivants :

Romans québécois			Romans indiens d'expression anglaise		
Auteur	Titre	Paru en	Auteur	Titre	Paru en
Marie-Claire Blais	Une vision dans la vie d'Emmanuel	1965	R K Narayan	1. The dark room 2. The painter of signs 3. Grandmother's tale	1938 1977 1992
Réjean Ducharme	Océantume	1968	Anita Desai	Fire on the Mountain	1977
Anne Hébert	Kamouraska	1970	Shashi Deshpande	1. The Dark holds no Terrors 2. That Long Silence	1980 1988
Nicole Brossard	Picture Theory	1982	Githa Hariharan	The Thousand Faces of Night	1992
Michèle Mailhot	1. Veuillez agréer 2. Le Passé composé	1975 1990	Mrinal Pande	Daughter's Daughter	1993
Yvonne Bouchard	Les migrations de Marie-Jo	1991	Suma Josson	Circumferences	1994

La lecture de notre corpus nous permet de constater que la figure féminine en son avatar archétypal se présente en filigrane dans toutes les œuvres que cela soit canadiennes ou indiennes. Presque toutes les créations et tous les types de figures féminines sont construits dans cette image que nous portons dans notre inconscient (grâce aux fonds de mythes légués par chaque culture) ou à l'opposé de cette image de base. Dans tous les cas, elle sert de point de départ à toute réflexion ou demeure essentielle à la réflexion.

Nous avons pu constater que les figures féminines, même si elles sont nées de terres

disparates, prennent conscience de leur propre réalité, ressentent le besoin d'exprimer cette réalité, cherchent des moyens autre que ce que le patriarcat leur avait fourni pour exprimer leur lassitude, leur révolté, voire pour donner une voix à leur silence, des mots à leur mémoire. Dans tous les cas, rares sont les figures qui veulent vraiment basculer les conventions ou secouer l'ordre établie. Ainsi sont-elles des amalgames complexes de l'éternel féminin et de la femme révoltée.

Nous nous sommes donc intéressés à la représentation et à la transformation de l'image de la femme ainsi qu'à l'interdépendance de leur conception avec les événements historiques. Si Grand-mère Antoinette est le produit des années de la Grande Noirceur de Duplessis au Québec, la femme holographique de Nicole Brossard représente l'intellectualisation de la condition féminine tant dans la vie réelle que dans la vie fictive.

Dans le contexte québécois, nous nous sommes efforcés de maintenir l'équilibre entre la part de l'originalité créatrice des auteurs choisis, l'influence de la société dans laquelle est conçu et se déroule ce récit et le poids de la tradition littéraire dont le roman est issu. Ainsi, nous avons pu dégager enfin les facettes diverses de la figure féminine canadienne-française (des protagonistes telles qu'Elisabeth Tassy-Rolland, Marie-Jo Touchette, Judith Turcot, Grand-mère Antoinette, Iode Ssouvie ou MV ; ou des figures secondaires telles qu'Aurélié Caron, Héloïse, Ina Ssouvie ou Claire Dérive).

Dans le contexte indien, nous observons par ces figures que ce soit Savitri du roman de R K Narayan ou Sarala le protagoniste de *Circumferences*, qu'elles sont conscientes du fardeau de la tradition indienne qui pèse sur elles. Tout en respectant cette tradition et souvent en la transmettant à la postérité, elles commencent à exprimer, d'une façon explicite ou implicite, le désir de s'en libérer et de pouvoir évoluer avec le temps. Il y a également chez les écrivains et les figures féminines qu'ils peignent si soigneusement, cette préoccupation d'évoquer la vie et la société réelle. Chez eux, le désir d'aborder la conception de la figure féminine en tant qu'exercice purement cérébral voire intellectuel est moins évident que chez les écrivains canadiens français.

Une étude comparée de la représentation de la figure féminine dans ces deux grandes littératures nous permet d'observer l'existence de toute une gamme de représentations de la figure féminine. Nicole Brossard parle de réinventer la femme à partir de ces fragments brisés : Mère-vierge-putain-amazone.¹² La Grand'Mere de R K Narayan fait répéter à son petit-fils un vers en sanscrit : « the perfect woman must work like a slave, advise like a Mantri, look like Goddess Lakshmi, be patient like Mother Earth and courtesan-like in the bed chamber... »¹³

Les images de la figure féminine oscillent entre les rigueurs prescrites d'un côté par la tradition universelle et le mythe éternel de la femme et de l'autre par la réalité de la Femme polyvalente. Nous constatons aussi que toute discussion sur la figure féminine ne sera pas complète si elle fait l'abstraction d'une évocation détaillée du féminisme

qui a contribué à :

- déconstruire l'image de la femme héritée d'une société patriarcale
- recréer l'image véritable (la plus proche d'une certaine réalité conceptuelle) de la femme
- rendre la parole à la femme (briser le silence qui l'habite)

Nous devons tenir compte d'un autre facteur important. Pendant des siècles l'expérience humaine était synonyme de l'expérience masculine dans presque toutes les sociétés. La célèbre romancière anglaise, Jane Austen, dit dans son roman *Persuasion*, « Men have every advantage over us in telling their own story. Education has been theirs: the pen has been [exclusively] in their hands. »¹⁴ Plus tard Nicole Brossard fait écho de ces mots quand elle dit : « Comment la femme qui utilise quotidiennement les mots (comédienne, journaliste, écrivain, professeur) peut-elle utiliser un langage qui, phallogratique, joue au départ contre elle ? »¹⁵ L'image collective de l'humanité était peinte du point de vue de l'homme et elle était autant inéquitable qu'incomplète. La femme n'était pas définie comme un sujet en soi, mais tout simplement comme une entité qui concerne l'homme dans son monde réel ou dans son monde fantaisiste. En dépit de ces conditions, il y a des genres littéraires tels que la fiction (plus que le théâtre et la poésie) qui ont élaboré un point de vue féminin et qui ont répondu aux besoins des écrivains. Mais avant d'y arriver, les femmes avaient à traverser une route longue et ardue. Pour mieux comprendre cette évolution, nous allons examiner brièvement le cadre dans lequel cette écriture au féminin s'est développée.

A l'Occident, dès le début de l'histoire de l'humanité, la philosophie classique, les Écritures, et l'Église ont tous créé l'image de la femme à travers les voix masculines. Le mythe d'Eve (Femme), qui a mené Adam (Homme) sur la mauvaise voie et qui a entraîné la perte de Paradis, proclamait la nature profondément néfaste de la femme. D'ici sont nés tous les mythes concernant la faiblesse de la femme, sa sentimentalité, sa naïveté - tout ce qui désormais servira de prétexte pour maintenir le statut inférieur de la femme par rapport à l'homme, autant dans la vie que dans la littérature.

En Inde dès l'origine, la société était plus ou moins matriarcale. « Au matin du monde ; Brahmâ (le créateur) a créé l'homme ; tout en étant insatisfait et en voulant faire mieux il a commencé sa deuxième création - la femme. Quand ce labour fut terminé, tout sourire, il s'est relaxé »¹⁶. Alors, presque toutes les places importantes dans le panthéon hindou étaient occupées par les Déeses. De cette place indépendante, elle évoluait vers le rôle de l'épouse de Dieu. La forme la plus frappante Ardhānārīswarā exprime bien cette place égalitaire qu'elle occupe avec Shiva car la figure représente un être moitié homme moitié femme. Mais avec codification des Dharma¹⁷ Çastras¹⁸ (100 apr. J-C) et surtout le Mānava-Dharmā-Çastra (lois de Manu¹⁹) toute institution sociale, religieuse, politique n'a eu de cesse que la femme indienne soit domptée. Et elle n'a pu se libérer de ces lois qu'au XX^e siècle. Cette tradition a tellement marqué

le psychisme féminin que même aujourd'hui nous retrouvons les traces de cette image dans la perception de la figure féminine dans notre littérature.

Il est intéressant aussi d'observer que le dictionnaire *le Petit Robert* définit l'archétype comme un « type primitif, idéal qui sert de modèle idéal, invariant, éternel, symbole universel, appartenant à l'Inconscient collectif. » Le stéréotype est défini ainsi « Réduisant les singularités, association stable d'éléments d'images formant une unité ; définition spéciale d'un objet dénommé à un moment donné. » Il va de soi que la femme n'a jamais su incarner des qualités « éternelles, invariantes. » Tout être humain est changeant, évoluant et non pas une forme dont les « singularités » sont réduites ou effacées pour jamais. Même si le regard du patriarcat a voulu trouver dans la femme un modèle idéal c'était temporaire pour un moment donné, pas immuable pour toute éternité.

Sarala, le protagoniste du roman *Circumferences* de Suma Josson avec son récit impressionniste de sa vie essaie de recréer ses propres mythes qui répondraient mieux à ses propres besoins. Alors nous avons dans ce récit moderne une tentative délibérée de la part de l'auteur de déconstruire les symboles, les archétypes et les images mythiques que ce soit dans la vie, ou ce qui est plus important, dans le récit. Car selon Smaro Kamboureli, « les mythes sont utilisées par des femmes pour relever l'archéologie de l'âme. Pour cela, il faut repartir en arrière pour retrouver le sens original du mot mythe, mythe comme *Mythos*, mot parole, pensée, histoire, tout ce qui se sert du langage du psychique qui nous a été volé par le verbe patriarcal. Le Mythe, alors, est l'espace où les différents visages de soi-même se rencontrent, l'endroit où le dialogue se rétablit entre les deux interlocuteurs -l'image dans le miroir et le visage véridique de la réalité.»²⁰ Donc il y a ce récit, qui se passe en cercles comme des rides éternels sur l'eau intarissable de la vie, le récit de toute femme à la recherche de nouveaux mythes à léguer à ses filles.

En ce qui concerne l'utilisation des mythes et des archétypes, nos écrivains femmes que ce soit Marie-Claire Blais, Anne Hébert, Shashi Deshpande ou Anita Desai (avec l'exception de Brossard) à travers les figures telles que Grand-mère Antoinette, Sita, Raka, Ina et tant d'autres étudiées ci-dessus, cherchent à donner « un contenu symbolique au mot femme et non plus à l'éternel féminin ».²¹ Il y a quand même deux aspects mythologiques qui trouvent une place dans tous les récits y compris celui de Brossard. Il est frappant de trouver chez tous les auteurs qui font le sujet de nos recherches :

- l'utilisation de la quête dans les romans comme un des outils de la narration
- l'utilisation de l'aspect binaire, de la dualité, des pôles, du clivage dans la représentation des protagonistes.

La quête est utilisée comme source privilégiée pour montrer que tous les personnages sont à la recherche de quelque chose que ce soit la vie idéale, un destin

heureux, une place digne, de l'amour, la survie, de la dignité, de l'expression artistique. Dans certains romans comme *Kamouraska*, *Les Migrations de Marie-Jo*, *Grandmother's Tale*, *Circumferences*, la quête est tout évidente. Dans *Passé Composé* c'est moins une quête physique mais plutôt mentale à travers les cahiers aux couleurs d'arc-en-ciel. Chez Brossard et Ducharme c'est vrai que c'est plutôt une parodie de la quête à laquelle nous assistons mais une quête tout de même. RK Narayan, Shashi Deshpande, Githa Hariharan, Mrinal Pande et Marie Claire Blais présentent aussi les déplacements des protagonistes et souvent un retour à la terre natale, comme si un retour au ventre de mère leur permettra une meilleure compréhension des choses, leur donnera une perspective plus claire ou les aidera à recommencer de nouveau, de point zéro. Mais souvent nos protagonistes sont déçus. La quête du Graal, la plus célèbre des mythes n'a pas bien abouti pour tous les chevaliers. Il n'y a que Perceval le plus pur qui a pu entrevoir le Graal. Il faut avouer que nos protagonistes sont loin d'être des créatures parfaites ; mais nos figures de protagonistes sont humaines et elles ont le désir et la volonté de faire quelque chose dans cette vie pour que leur vie compte. Et c'est enfin la leçon que nous pouvons tirer de ces romans, livrée par des auteurs qui ne s'abstiennent pas de nous (nous les lecteurs ainsi que leurs figures féminines) arracher de notre indifférence confortable.

Le deuxième aspect, c'est la présence de la dualité Eros-Thanatos, Bien-Mal, Homme-Femme, lumière-obscrité. En mettant cette opposition non seulement dans la trame du récit mais dans la représentation des figures qui peuplent le monde romanesque, les auteurs, tout en s'inspirant des archétypes, nous livrent, pas les images en noir et blanc unidimensionnelles qui caractérisent les mythes et les légendes d'autrefois, mais plutôt des figures multidimensionnelles. Cela exprime la volonté d'évoquer un monde véridique à travers la fiction. Par contre, Brossard qui a son propre programme fait ici exception. Mais nous remarquons aussi, qu'à part de rares exceptions le monde patriarcal est représenté d'une façon peu sympathique, presque antipathique. Pensons aux prêtres chez Mailhot et Blais, les maris chez Blais, Hébert, Narayan, Hariharan et Deshpande. Il est rare de trouver dans notre corpus des hommes qui sont aimables et là encore, c'est souvent la figure du père dans un récit autobiographique. (Freud pouvait certainement en parler long car c'est souvent dans un contexte où la fille ne s'entend pas avec la mère !) Nous en trouvons des exemples chez Josson ou Hariharan. Sinon, les pères tiennent le rôle de des êtres castrés, réduit au mutisme par le matriarcat ou la figure féminine dominatrice. Est-ce que nous y apercevons la vengeance des auteurs femmes ? Pas pour autant, car même les deux auteurs mâles Narayan et Ducharme présentent une image pas très flatteuse du monde des hommes. Ducharme est dur avec sa figure du père qui n'a même pas le droit de léguer son Nom de Père, car il n'est qu'un « sperme passé » de sa femme. Narayan avec son ton ironique, se moque des faiblesses des hommes et arrive même à les transformer en eunuque (*Painter of Signs*).

Le pessimisme obstiné de ce que Stratford appelle « le noir opaque de la phase

terminale»²² traverse tous les romans québécois. Le ton habituel est sombre, l'humour est noir. Le cinéaste Jean Pierre Lefebvre met ceci en évidence lorsqu'il qualifie le Québec d' «un pays de morts» et poursuit en soulignant « la grande erreur [...] est de mépriser le désespoir. Celui-ci nous amène à expérimenter la difficulté autant que la grandeur de la vie et de la mort. Dans cette optique le désespoir devient une attitude très positive.» C'est justement ce qui caractérise les romans indiens d'expression anglaise. Car devant la noirceur qui menace d'engloutir les personnages indiens, il y a la conscience de l'aspect éternel de la vie qui reprend et qui aide les personnages à tout remettre dans une perspective qui sert à atténuer leur désespoir. Savitri, Bala, Sita Devi, Mayamma, Sarala sont des exemples qui sont frappants. « Sometime while passing through another black tunnel, she drifts into sleep and from sleep into dream. And the beginning of a dream she knows is the beginning of another story. She tries to pick up the dried fragments of the flowers. Then she decides to let them remain wherever they are to float around and take whatever direction they will...»²³ Nous pouvons mettre ceci en contraste avec la vision de Ducharme à la fin de son roman, « Nous sommes assis devant l'océan. Il pue à s'en boucher le nez. Il étend jusqu'à nos pieds une nappe transparente pleine de morceaux de poissons pourris qu'il ravale aussitôt.»²⁴

Tel que les romanciers le représentent, le Québec constitue le théâtre d'un drame culturel intime, intense et sombre qui se joue non pas tant pour le monde entier que pour les membres de la proche famille. L'isolement que la littérature québécoise exprime n'est pas simplement géographique ou individuel mais collectif. L'œuvre de Réjean Ducharme nous fait saisir le malaise que ressent le Québec. Sa création romanesque peut contenir beaucoup d'exemples de révoltes mais ces révoltes sont rarement consommées. Nous y trouvons au contraire un nombre démesuré de morts. Il ne s'agit pas de morts nobles, héroïques ou même naturelles mais de morts violentes lugubres insensées. *Kamouraska*, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, *Les migrations de Marie-Jo*, en fournissent une série d'exemples. « Mais les desseins de Dieu sont insondables; ainsi il a rappelé à Lui, sans qu'elle eut le temps de lui consacrer sa vie, la petite Gemma disparue le jour de sa première communion, dans sa belle robe de dentelle; la petite Olive écrasée sous la charrue de son père; Léopold, « arraché comme une carotte de la terre », trouvé pendu à la branche d'un arbre solitaire, dans sa robe de séminariste.»²⁵ Par contre dans la vision des romanciers indiens nous avons une sérénité et une ironie douce face aux caprices de la vie. Daisy en quittant Raman proclame « J'ai une vie différente, esquissée»²⁶ Et Mayamma, après toute une vie de douleur terrible, de souffrance, ponctuée de lutte sans repos, dit à Devi, la jeune protagoniste, « I have learnt how to wait, when to bend my back, when to wipe my rebellious eyes dry. So with this meagre wealth that is fallen to my lot, I say go Devi, search for that forest you crave in your delirious youth. »²⁷

«Le genre romanesque au Québec a une intensité et une homogénéité et la recherche d'identité s'est révélée comme le thème commun. »²⁸ Cela est aussi vrai pour le

genre romanesque indien d'expression anglaise, mais nous observons que l'objet de la recherche diffère d'un cas à l'autre. Il n'y a que très peu d'explications, d'autojustification, et d'auto analyse de la part des personnages dans les œuvres romanesques québécoises : La figure féminine ne cherche pas à convier les lecteurs à participer au drame auquel ils assistent. La figure féminine québécoise expose ses cauchemars (*Kamouraska*, *Passé Composé*, *Océantume...*), son drame (*Veillez Agréer*, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*), son destin, et c'est comme si sa responsabilité s'arrêtait là. Par contre dans le roman indien d'expression anglaise le lecteur est invité à participer au drame intérieur qui se déroule. Les figures féminines s'auto - analysent et essaient de résoudre leurs angoisses et leur impuissance face à une société qui n'évolue pas, ou du moins pas assez rapidement.

Un des éléments les plus marquants de la création romanesque du Québec, et qui a une influence considérable sur la manière dont sont peintes les figures qui l'habitent, est qu'elle semble appartenir à « une littérature d'encerclement ». ²⁹ En effet, le Québec constitue l'amphithéâtre où se déroule ces drames et qui malgré l'étendue de son territoire forme une zone enclavée qui dépourvue d'autonomie et de variété devient une prison. D'où l'expression appropriée de Northrop Fry « mentalité de garnison ». ³⁰ C'est peut-être pourquoi l'espace apparaît si restreint dans le roman québécois : une ferme perdue (*Une saison dans la vie d'Emmanuel*), une chambre à coucher (*Kamouraska*), une île virtuelle (*Picture Theory*), une chambre/un bureau enfermé (*Le Passé Composé*), un bateau cloué au sol (*Océantume*). L'espace, tel que les romanciers québécois le figurent, n'est pas seulement étroit d'un point de vue géographique et psychologique ; il l'est aussi en termes métaphysiques comme métaphore d'un espace effroyablement étroit que les êtres humains occupent dans l'éternité et dans l'univers. Le rêve qu'entretient Elisabeth, le protagoniste de *Kamouraska*, d'une mobilité physique et sociale que son milieu lui refuse se concrétise en partie, quoique sur un mode chaotique et incontrôlé, dans ses cauchemars. Cette angoisse morale soulève en elle des questions existentielles qui lui font peur.

Par contre dans le roman indien d'expression anglaise, nous assistons à une ouverture vers l'extérieur et à une mobilité physique de la part des personnages. Dans presque tous les romans indiens de notre corpus, les figures féminines se déplacent et nous retrouvons souvent la description des déménagements successifs. Ce mouvement spatial se reflète dans l'évolution du caractère du personnage. Même dans *Dark Room* de R K Narayan dont les romans se déroulent presque toujours dans ce petit village du sud de l'Inde, Malgudi, il nous représente la tentative de Savitri pour sortir de cette chambre obscure où elle avait l'habitude de bouder afin de se trouver un autre refuge dans le monde extérieur. Ainsi traverse-t-elle un fleuve pour arriver dans un village voisin. Elle n'y trouve malheureusement pas de refuge, même pas dans le temple en haut car Savitri n'est pas vraiment prête spirituellement à renoncer aux liens temporels. Cette ouverture vers le monde extérieur est peut-être liée au fait que les romans indiens

s'imprègnent de la philosophie hindoue qui règle la vie matérielle et spirituelle de la société indienne depuis plus de cinq millénaires. Selon la tradition hindoue, la vie se divise en quatre étapes et chaque étape est liée à un lieu précis. Les deux dernières étapes sont, en fait, une renonciation du connu et un mouvement vers l'inconnu, vers la forêt, vers l'isolement et ainsi vers la libération spirituelle. Un exemple frappant de ce déplacement symbolique se trouve dans le roman *Circumferences*. Ceci est d'autant plus étonnant que l'auteur est une chrétienne tout comme sa protagoniste qui vit dans le milieu rurale de l'Inde. La femme alors quitte petit à petit, le village de ses ancêtres, de la maison conjugale pour se diriger vers la ville sur la mer en passant par d'autres endroits, chacun représentant une progression de cette figure féminine et une ouverture de ce récit pour devenir une histoire universelle avec comme cadre l'horizon qui s'étend jusqu'à l'infini.

La conscience du temps éclaté s'insère dans le roman québécois. Le temps auquel sont assujettis les personnages ne suit pas un parcours linéaire comme dans la littérature indienne mais se dissipe dans un présent confus, intemporel, d'une consistance de rêves. Selon Stratford le roman canadien-français montre « un peuple pour qui le fardeau de l'histoire est devenu trop lourd, le passé figé, le présent incertain, l'avenir vide. »³¹ Le télescopage du temps dans le roman québécois ramené à une saison, à quelques mois, à quelques épisodes, à une nuit fiévreuse presque toujours hantée de cauchemars, reflète ce dérèglement temporel. Le temps qui passe alors est généralement plus proche de celui du rêve ou du cauchemar que celui de la réalité temporelle. C'est alors que nous avons l'impression que même les personnages qui se déplacent sont figés dans le temps car tout les ramène à la cellule du moi et au sentiment de frustration, d'impuissance et de désespoir. Elisabeth a toujours le sentiment d'être piégée ; Judith Turcot doit tout d'abord renoncer à la vie citadine et fuir à la campagne, et puis elle doit renoncer à ses rêves de devenir écrivain pour devenir biographe ; la petite lode trouve que la puanteur de l'océan la ramène en arrière vers le bateau cloué dans un fleuve qui pue ; Marie-Jo redevient la fille de ses parents et repose auprès d'eux dans sa ville natale. Ici, nous devons relever le concept de temps fracturé pratiqué par Brossard qui voulait créer un récit suivant ni la logique ni le rythme de la vie réelle qui pour elle est synonyme du patriarcat. Alors, nous commençons par la fin et nous terminerons par le début.

Ce rapport au temps est très différent dans presque tous les romans indiens d'expression anglaise car la culture indienne impose un rapport beaucoup plus généralisé et plus linéaire avec le temps : le présent est lié au passé et glisse vers le futur. C'est le concept de l'Inde Eternelle que nous retrouvons dans le récit où il y a une conscience permanente, une présence forte de la vie antérieure et de l'au-delà. Dans presque tous les romans indiens de notre corpus, les auteurs nous signalent un refus de la part des figures féminines telles que Savitri, Daisy, Jaya, Sarita, Devi, Tinu ou Sarala de retomber sous des nouveaux jougs, d'une conquête de la liberté qui dans certains contextes sociaux ne peut s'accomplir que par la solitude. Les romans exposent alors un rapport

avec le temps qui est presque celui des mythes. Nous pouvons reprendre la narration dans quelques décennies et nous pourrions peut-être y trouver une pertinence, une évolution ce qui pourrait servir de début de l'histoire, une autre.

Il nous semble pertinent ici d'entreprendre une étude, bien que brève, des titres des romans de notre corpus. Presque tous les romans canadiens français révèlent cette préoccupation totale avec le temps et l'espace pendant que les titres des romans indiens ont un rapport avec la condition féminine. Nous avons la saison (*Une saison dans la vie d'Emmanuel*), le temps du verbe (*Le Passé Composé*), la formule de politesse vide de sens quand elle est déplacée de sa position en bas de page d'une lettre formelle (*Veillez Agréer*), un lieu précis (*Kamouraska*), les mouvements saisonniers des animaux (*les Migrations ...*). Mais dans les deux autres romans, *Picture Theory* où nous avons la suggestion que la femme est aussi décorative qu'un tableau, vide de signification comme une théorie qui n'a pas de rapport pratique avec la vie réelle, et *L'Océantume* qui rime avec amertume, nous avons l'évocation de l'attitude pessimiste des romanciers québécois. Par contre, dans les romans indiens, il y a l'accent mis sur la condition sociale féminine ou sur les symboles renvoyant aux mythes fondateurs comme le cercle qui a le double rôle d'interdit et de protection dans les mythes indiens (*Circumferences*), ou le feu purificateur-destructeur (*Fire on the Mountain*) ; l'obscurité de la nuit et de l'ignorance qui sert de manteau protecteur et de voile qui étouffe (*The Dark Holds No Terrors, Thousand faces of Night, That Long Silence*) ; ou les rôles éternels des femmes, comme raconteuse des contes (*Grandmother's Tales*), ou comme victime de préjugés en tant que fille d'une fille (*Daughter's Daughter*)-nous avons toutes sortes de situations évoquées par les titres de romans indiens d'expression anglaise.

Aussi le roman québécois présente une histoire qui ne se rattache pas en général à un récit de nature historique. Au lieu d'être le récit d'un événement vécu par quelqu'un, il est le plus souvent la récréation d'un état d'esprit. Le sentiment de « réalisme historique » est remplacé par « une perception personnelle, intense de la réalité que rehausse l'utilisation très économe et sélective des détails ». Les personnages sont dépeints comme des individus mais possèdent aussi une dimension symbolique (Grand-mère Antoinette qui est à la fois personnage qui représente le côté immuable du temps et de la nature, Elisabeth symbolisant le Québec). Les événements sont perçus subjectivement et pendant qu'ils demeurent intériorisés. Nous sommes ainsi tour à tour dans un monde fantastique (*L'Océantume*), un monde virtuel (*Picture Theory*), un monde qui évoque une ambiance pleine de passion (*Kamouraska*), de pessimisme (*Une saison dans la vie d'Emmanuel*), d'ennui (*Les Migrations de Marie-Jo*), de désespoir (*Veillez Agréer*). Ensuite, les aspects de la vie courante ne sont pas mentionnés d'ordinaire, le quotidien n'est pas nécessairement décrit sauf quand il s'agit de son caractère particulier. Prenons par exemple le roman *Le Passé Composé* de Michèle Mailhot. Nous sommes obligés de suivre les pensées enregistrées dans les plusieurs cahiers pour en tirer enfin une image complète de la femme Judith Turcot et

de sa vie. Nous n'y retrouvons aucune description de sa vie quotidienne en général. Ainsi quand les détails de certains incidents - comme le dîner chez sa sœur où elle se sent totalement isolée ou comme l'épisode où son amant, d'ailleurs un prêtre, se sert de son corps d'une façon brutale - sont donnés, ils se chargent d'une signification profonde.

Dans les romans indiens d'expression anglaise, nous avons le récit d'un événement vécu par une personne particulière à un moment et à un endroit donnés. Son réalisme historique est d'abord authentifié, puis amplifié et cela de plusieurs manières. Tout d'abord l'attention est retenue par le personnage qui revêt une importance particulière, bien que les personnages secondaires soient dépeints en tant qu'individus comme la folle Kusum (*That Long Silence*) qui symbolise la femme, qui ayant vécu et était morte sans avoir brisé le silence autour d'elle ; Kamalatai, la mère de Sarita (*The Dark Holds No Terrors*), qui malgré sa mort avant le commencement du récit existe par sa parole méchante et par cette parole intérieure de la protagoniste ; Ponni, le personnage mémorable de R K Narayan avec son intelligence, sa sensibilité de femme et son instinct de survie. Il y en a bien d'autres qui sont aussi mémorables et avec qui nous pouvons nous identifier.

Une autre manière par laquelle le réalisme est authentifié relève des détails donnés de la vie quotidienne, ce qui est bien différent de l'approche des auteurs des romans canadiens-français. Les plats favoris préparés par Paruchedithi pour Sarala (*Circumferences*) évoquent l'ambiance typique d'une maison chrétienne au Kerala, les préparatifs entrepris par les enfants dans le *Dark Room* sont typiques d'une maison brahmine dans le sud de l'Inde, les détails donnés par Mrinal Pande dans son roman évoquent la culture et l'ambiance d'un village de l'Inde du Nord.

La troisième manière concerne le point de vue narratif, lequel se situe à quelque distance de l'action, de sorte que, même si la narration n'est pas omnisciente, un effort de mémoire est impliqué dans son élaboration. Dans le roman *Circumferences*, à la voix de Sarala se substitue la voix d'autres narrateurs et des récits qui se glissent dans le récit premier. Mais Josson justifie cette démarche car Sarala parle souvent d'avoir oublié un détail et elle se sent obligée de le vérifier auprès d'un des membres de son entourage, ce qui justifie l'entrée d'un autre narrateur tel qu'Amma, Achan, Paruchedithi, Pappu, Ananda ou Shiva. Ainsi les événements sont intériorisés et dans une certaine mesure 'objectivisés' ; cela est vrai même des événements qui sont proches de la narratrice ou qui la rendent perplexe comme la bestialité du mari de Sarita chaque nuit. Le récit dans les romans indiens d'expression anglaise alors s'articule autour des événements ordinaires qui se déroulent au fil du temps narratif. Lorsque les événements extraordinaires se produisent, ils passent dans le flot courant de la narration. Nous pouvons évoquer dans ce contexte Bala qui quitte sa maison et sa vie conservatrice pour aller à la recherche de son mari (*Grandmother's Tales*), Savitri qui quitte la maison pour prouver qu'elle peut vivre sans le soutien de son mari (*Dark*

Room), l'enlèvement des enfants de Sarala par son mari afin de l'obliger à rentrer à la maison (*Circumferences*), la mort de Kamat (*That Long Silence*), la découverte par Tinu que Dinu n'est que sa demi-sœur (*Daughter's Daughter*) et tant d'autres incidents. Nous sommes ainsi amenés à nous identifier à l'individualité des protagonistes par les rappels constants aux mille et un détails de leur vie.

Nous remarquons que malgré certaines divergences dans la conception du genre romanesque québécois et indien d'expression anglaise, dans chaque roman de notre corpus, il y a un individu qui lutte pour se réaliser contre une tournure d'esprit qui est à la fois médiocre, dominatrice, étroite et défensive. Dans presque tous les romans, la figure centrale est une femme qui lutte contre le patriarcat ou un monde conçu selon la Loi du Père. L'intérêt de ces romans porte sur la façon dont l'individu se tire d'un tel conflit. Le protagoniste réussit d'ordinaire dans les romans indiens à se libérer des contraintes sociales qui l'enserrent. Les exemples foisonnent dans les romans indiens de notre corpus Sarala, Jaya, Sita, Devi et d'autres. Souvent, si elle est assez résistante, son geste de révolte s'achèvera dans une réconciliation partielle avec la société qu'elle aura remise en question. Savitri qui rentre chez elle en est un exemple, les tentatives de Jaya pour briser le silence entre elle et son mari en est un autre. Mais il s'agit toujours de « la victoire du protagoniste ou de son autodétermination et non de l'intégration à la collectivité ou de la soumission à ses diktats ».

Dans les romans québécois malgré la présence vivifiante de la révolte, cependant, le protagoniste n'est jamais tout à fait libéré. L'évasion est temporaire ; la liberté que le protagoniste convoite, elle la réalisera au « prochain épisode ». ³² Pour mieux illustrer ce fait considérons l'œuvre de Réjean Ducharme. Malgré son audace verbale, son imagination anarchique et l'importance qu'il accorde au thème de l'enfance rebelle, les trois protagonistes de Ducharme de sa trilogie, que ce soit Bérénice Einberg, Iode Ssouvie ou Mille Milles, sont des exemples de révoltes - mais aucune révolte n'est consommée. Les protagonistes de Mailhot constatent que pour rester dans une société malade il faut devenir malade ; fuir apparaît comme le seul remède. Dans tous les romans de Mailhot, nous remarquons que la fuite est une constante que ce soit du cloître, de la maison conjugale ou du bureau à Montréal. Dans ses premiers romans, la sortie totale de son protagoniste en dehors du système culturel du mâle paraît extrême mais nécessaire car il lui apparaît impossible d'apporter des modifications à ce système patriarcal. Mais même cette action de fuite est responsable de son aliénation à une société soucieuse de maintenir ses normes. La fuite de Judith Turcot à la campagne avec ses enfants ne peut pas être une solution permanente.

Les femmes dans le roman québécois et le roman indien d'expression anglaise apparaissent sous la forme de femmes fortes et courageuses, sorcières, honnêtes-femmes, amazones, anti-esclavagistes, suffragettes, bas-bleus, féministes et lesbiennes. Un parcours assez rapide des figures qui habitent les romans faisant partie de notre corpus révèle la présence importante et essentielle au sein du récit de presque

toutes ces représentations de la Femme.

Cependant, rappelons les propos de Simone de Beauvoir concernant la condition féminine il y a un demi-siècle mais qui restent toujours vrais «...il y a toujours eu des femmes ; elles sont femmes par leur structure physiologique ; aussi loin que l'histoire remonte, elles ont été subordonnées à l'homme ; leur dépendance n'est pas la conséquence d'un événement ou d'un devenir, elle n'est pas arrivée»³³. Il en résulte que la situation féminine est considérée comme un fait naturel et par conséquent immuable, car un problème créé par le temps peut se défaire à travers le temps. Par contre, si « l'altérité apparaît comme un absolu»³⁴ il semblera impossible de la changer. La femme sera condamnée alors à rester l'Autre ou subalterne.

En outre, nous observons que les femmes n'ont rien qui pourrait faciliter la création d'un 'nous' entre elles. « Elles n'ont pas les moyens concrets de se rassembler une unité [...] ni de passé, ni d'histoire, ni de religion qui leur soit propre. Alors elles n'ont pas les moyens de se créer une solidarité. La seule solidarité qui leur appartient c'est le fait d'être femme et de souhaiter exprimer cette altérité »³⁵. Elles devraient être capables d'assumer cette différence et en même temps la dépasser. Refuser toute tentative d'intégration, genre femmes à la barre, au modèle masculin, conserve en définitive la différence tout en la niant, ce qui est le moyen le plus efficace de ne jamais réussir à la dépasser. Par contre cette différence peut servir aux femmes de tremplin pour la construction de leur identité.³⁶

Depuis toujours les femmes tentent d'améliorer leurs conditions de vie et celles de leurs enfants, d'agir au niveau de la communauté à laquelle elles appartiennent de manière à ce que cette réalité leur soit moins néfaste. Et cela après avoir compris que leur sort de subalternes et la violence à laquelle elles sont soumises ne sont pas le fruit du hasard. Si Sarita dans *Dark Holds no Terrors*, la mère dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* ou Judith Turcot dans *Le Passé Composé* ou *Veillez Agréer* sont muettes face à la violence dont elles sont victimes, c'est parce qu'elles ont subi le conditionnement d'une société patriarcale qui a trouvé dans la figure féminine le bouc émissaire parfait. La vie d'un homme est mesurée à l'aune de son éducation, de son emploi, de son mariage, de sa prospérité, etc. alors que pour la femme les étapes de sa vie sont fondées sur les changements biologiques de son corps-menstruation, mariage, maternité, ménopause et veuvage aussi.³⁷ Nous observons que les deux aspects qui n'ont pas un rapport direct avec la biologie, le mariage et le veuvage sont liés à la présence ou à l'absence de l'homme dans sa vie.

Quand Simone de Beauvoir parle du '*Deuxième Sexe*,' elle veut dénoncer un statu quo car c'est en exposant ces modes variés d'oppression et d'injustice que nous pouvons confronter la réalité à la condition actuelle ! Pour que la notion de Deuxième Sexe devienne une mémoire distante, il faut d'abord que nous en parlions pour pouvoir ensuite le reléguer aux cercueils de l'histoire ! Quand la femme arrive à s'exprimer

malgré tous les obstacles, elle parle du point de vue de et à propos de la mémoire - ce domaine obstrué pendant longtemps et très flou. C'est le sentiment éprouvé par la femme, considérée depuis longtemps comme une subalterne qui l'incite à faire un voyage à rebours dans la mémoire collective ou individuelle. Car celle qui a été réduite au silence depuis longtemps tourne vers l'intérieur pour y chercher sa voix.³⁸ Et c'est l'écriture qui lui donne les moyens de s'exprimer et d'établir cette solidarité de conscience. A travers cette écriture, le rôle de la femme est d'obliger les hommes à prendre en considération un point de vue autre que le leur qui se présente toujours comme général. Si nous examinons les romans de notre corpus nous voyons que la plupart ont comme narratrice une femme. MV, Elisabeth Tassy-Rolland, Iode Ssouvie, Judith Turcot, Sarita, Jaya, Bala, Devi, Tinu et Sarala sont toutes des narratrices et souvent des narrataires.

Dans la narration à la première personne des romans indiens, les auteurs utilisent une autre voix narratrice pour encadrer le premier récit. Le 'je' est encadré ou détaché, ce qui crée un renforcement ou établit un clivage dans la narration. Cette technique permet à l'auteur d'exprimer la polarité, le clivage ou l'ambivalence dans sa réponse au personnage. D'un côté, il y a de la sympathie fondée sur une expérience partagée, que ce soit l'isolement dans la société patriarcale ou la monotonie. Mais d'un autre côté, ce clivage permet à l'auteur d'exprimer la censure basée sur le fait que ce geste individuel a des répercussions sur le processus historique d'une collectivité. Il y a le chevauchement de divers mondes d'expériences (monde des mythes ou des fantaisies et celui de la technologie ; monde de la tradition et du rituel et un monde plus sceptique), la narration se fait à la lumière de tels mondes. Ce qui nous intéresse d'abord, c'est la tension ou la négociation qui s'établit entre ces deux mondes, puis le glissement de l'un à l'autre. Souvent il y a une protestation implicite dans la tension, dans le conflit ou dans la violence de l'accommodation.³⁹

Régulièrement dans les récits des femmes quand il s'agit d'événements pénibles à se remémorer ou des souvenirs angoissants, nous observons qu'il y a une distanciation du récit. (*Veillez Agréer, Le Passé Composé, The Dark Holds no Terrors*). Nous passons d'un récit à la première personne à celui à la troisième personne. Dans certains cas cette transformation se fait d'une façon systématique-un chapitre à la première personne alterne avec un chapitre à la troisième personne. Dans certains romans cependant le glissement de l'un à l'autre se fait d'une manière imperceptible - ce qui augmente l'effet de rêve dans *Kamouraska* ou l'effet impressionniste dans *Circumferences*. Mais que ce soit à la première personne ou à la troisième personne il n'y a aucun doute que dans les romans de notre corpus (sauf ceux de R K Narayan) la parole est à la femme.

Cependant, nous remarquons que non seulement la parole est à la femme mais l'homme est presque réduit au silence. Dans les romans de Mailhot, l'Homme n'apparaît qu'en tant que dominateur violent. Et quand il parle sa parole est retransmise par la voix unique de la femme. Dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, nous avons l'image d'une

brute réduite au mutisme par la présence très forte de la Grand-Mère. Mais il y a dans ce roman de Blais la voix ironique voire tragique de Jean le Maigre avec ses prophéties pessimistes et le regard du nouveau-né, Emmanuel, transmis par la voix d'une narratrice omnipotente. Mais en général, ce sont la voix omnipotente de la femme et son point de vue qui sont présentés.

Certes, ce phénomène n'est que très classique chaque fois où le roman à la première personne présuppose un 'je' féminin. Prenons le cas de *That Long Silence*. Ici l'omniprésence de la narratrice est particulièrement importante car l'écrivain est une femme et parce que le moment est capitale pour prendre la parole. Mais cette parole d'où vient-elle ? Tient-elle un journal intime ? « Les Diaries of a Sane Housewife ? »⁴⁰ Elle apparaît d'autant plus omniprésente et omnipotente que sa parole conserve tout sa fluidité orale sans jamais se figer sur le papier. Et puis, elle décide de briser le mutisme imposé par le patriarcat qui redoute ce que Deshpande met en épigramme « If I were man and cared to know the world I lived in, I almost think it would make me a shade uneasy-the weight of that long silence of one-half the world. »⁴¹

Mais la femme ne peut pas perdre de vue que souvent ce n'est ni le patriarcat ni la société qui sont responsables de sa condition. Elle est bien souvent son propre bourreau. Il est aussi indispensable de rappeler que l'acte d'oppression outre qu'il défigure l'opresseur, mutile l'opprimé.

« Elle a bien souffert la sorcière ;
En tentant d'apercevoir ce qui était derrière le miroir
Elle oublia celle qui l'empêchait de voir. »⁴²

C'est la femme elle-même qui n'arrive pas à voir ou s'aveugle volontiers. Elle fait ce que le patriarcat leur a demandé de transmettre cette idée de génération en génération, de mère en fille pour avoir la paix. Comme dit Jaya qui voulait trouver la satisfaction de celles qui refusent de se libérer, « I have decided to pattern myself on them. That way lay-well if not happiness at least the consciousness of doing right, freedom from guilt ».⁴³

Et Deshpande tout comme Hariharan, Josson, Pande, Hébert, Blais accuse la femme de complaisance et de connivence avec le patriarcat. C'est la femme qui impose le plus souvent les diktats du patriarcat. Il y a une certaine justification dans les accusations de Kamat, « Don't act the martyr [...] It is all your fault [...] making others depend on you, it increases your sense of power. And that is what you really want you bloody-looking-after-others, caring-for-others women. »⁴⁴ C'est la sœur de Judith qui est méchante avec elle, la mère de Devi, la belle- mère de Mayamma, la mère de Iode, la liste est longue. Prenons le cas de Savitri à qui son amie Janamma conseille « Tu devrais ou bien

dire ce que tu penses ou bien être persuadé que tout ce que fait ton mari est parfait. [...] Tout ce qu'il fait est bien. C'est le devoir d'une épouse d'en être convaincue.»⁴⁵ Alors il fallait fraterniser entre femmes, faire abattre les barrières, construire cette fraternité entre elles car la femme n'a d'autre classe ni d'autre nom que celle de son père ou celle de son mari.

Cela nous ramène à l'idée de ce que Lori St Martin appelle « le nom de la mère : d'emblée, le terme étonne, déroute, nous plonge dans une apparente impossibilité logique. Le nom du père, Le-Nom du-Père, tout le monde connaît. Celui de la mère est inconnu, enfoui, perdu. De nom à elle, elle n'en a pas, n'en a jamais eu.»⁴⁶ L'écriture féminine alors a pour but de soulever la question de l'identité féminine et de focaliser l'intérêt sur la problématique de la femme. L'émergence de ce nouveau sujet féminin nous permet de découvrir une revendication nouvelle qui se révèle en filigrane, celle de la promotion de la femme dans la société et dans la famille. Ainsi la femme voit se restaurer son identité et son nom.

Dans le roman féminin, ce désir de restauration de l'identité féminine s'exprime d'abord dans l'image de la femme que nous offrent les écrivains. Cette identité est liée intimement aux rôles étouffants dans lesquels la société confine traditionnellement les femmes. A la différence de la figure féminine qui se dissout « dans le rôle de la mère reléguée à l'arrière-plan romanesque »⁴⁷ ou, dont l'image est celle d'un être fuyant, simple faire-valoir du mari et des enfants, nous avons dans la littérature québécoise et dans la littérature indienne d'expression anglaise, le portrait d'un personnage principal, un être consistant qui donne au récit son sens et son intensité. Dans la galerie de femmes qui peuplent ces romans, nous trouvons plusieurs types de figures féminines. A vrai dire, l'une des grandes richesses du roman féminin réside dans la multiplicité des figures féminines qu'il présente.

Analysons aussi un rôle important qui a toujours été la source de ridicule dans le système patriarcal : « La figure de la vieille fille, source de moqueries et de mépris, celle qui est incapable de s'insérer dans le système conjugal à cause de ses défauts ou à cause des devoirs que le patriarcat lui a imposés »⁴⁸. Elle est le symbole de stérilité, de déception que son destin a rendue acariâtre. Possédée d'une étroitesse d'esprit, ironiquement, c'est la vieille fille qui, malgré tout, transmet les valeurs de la société patriarcale pour deux raisons. D'abord, parce qu'elle a peur de basculer la société telle qu'elle existe et ainsi mettre en danger le peu de place qui lui est accordée. Ensuite, elle y trouve sa raison d'être comme la gardienne vierge et chaste des mœurs et coutumes du patriarcat. Ainsi, la vieille fille impose vigoureusement et rigoureusement les règles de la société patriarcale. Prenons le cas des tantes d'Elisabeth (*Kamouraska*) : elles ont essayé d'inculquer dans la jeune fille tous les règles de la société patriarcale. Nous observons aussi que la plupart des écrivains femmes qui ont consacré leur vie à la création littéraire pendant les années 70-80 étaient célibataires. Ce qui sert d'expliquer le fait que dans les romans québécois de cette époque-là, il y a beaucoup

de figures de vieilles filles.

Mais nous observons que dans les romans plus récents, il y a une réévaluation de cette figure comme ce qui est produit avec la figure de la sorcière. Le célibat n'est plus la réserve exclusive des hommes mais il y a des femmes qui en font un choix conscient. Judith Turcot (*Le Passé Composé*) représente la vieille fille isolée du monde par le rejet de son père, par la froideur de sa mère, par le mépris ouvert de sa sœur et de sa famille et par la trahison de son amant. La seule source de fierté possible, malgré le fait que personne ne le comprend ni l'apprécie, son travail de rédactrice littéraire, lui est arraché brusquement pour des raisons hors de sa portée - son âge avancé. Elle ressemble à la figure de Daisy (*The Painter of Signs*) qui fait le choix conscient de ne pas épouser Raman mais de continuer à rendre service à la société. Il est intéressant de noter que Daisy partage avec Ila Das (*Fire on the Mountain*) ce dévouement intense au planning familial pour limiter les naissances. Cela souligne la perception traditionnelle des vieilles filles comme d'êtres stériles, à l'opposé de la figure féconde de la mère. Ila Das est la version plus caricaturale, moins intelligente, moins sympathique de Judith Turcot. Cette dernière a la force de caractère nécessaire pour vaincre l'abus physique qu'elle subit de son amant et changer sa vie. Par contre, Das est violée et tuée d'une façon brutale ainsi dépouillée dans la mort du peu de dignité qu'elle possédait dans la vie. Malgré une approche plus positive dans la peinture de ces figures de vieilles filles, nous observons que le destin qui leur est réservé n'est pas heureux. Dévouées aux protagonistes, ces figures (les tantes d'Elisabeth, la tante de Raman qui part à Bénarès, Paruchedithi, la domestique chez Sarala) sont souvent méconnues, vite oubliées et ce qui est pire vite remplacées autant dans la vie fictive que dans la vie réelle.

En guise de conclusion écoutons la voix de la Femme tirée de la dernière page du roman *Kamouraska* d'Anne Hébert⁴⁹ :

« Brusquement le cauchemar déferle à nouveau, secoue Elisabeth d'Alunières dans une tempête. Sans que rien n'y paraisse à l'extérieur. L'épouse modèle tient la main de son mari, posée sur le drap. Et pourtant... Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. Etrangement conservée. On l'a lâchée dans la petite ville. Puis on s'est barricadé, chacun chez soi. Tant la peur qu'on a de cette femme et grande et profonde. Chacun se dit que la faim de vivre de cette femme, enterrée vive, il y a si longtemps, doit être si féroce et entière, accumulée sous la terre, depuis des siècles ! On n'en a sans doute jamais connu de semblable. Lorsque la femme se présente dans la ville, courant et implorant, le tocsin se met à sonner. Elle ne trouve que des portes fermées et le désert de terre battue dont sont faites les rues. Il ne lui reste sans doute plus qu'à mourir de faim et de solitude. »

Dans un immense cri de révolte la figure féminine réclame son dû - le droit d'être ni Ange ni Bête, mais un être humain tout simplement. Alors l'Eternel Féminin ou

Femme Révoltée ? Nous ne saurions pas envisager une réponse aussi tranchante que la question, car il ne s'agit plus de figer et de faire « définir la Femme mais de dire et de faire résonner le féminin qui, d'éternel se fait mouvant mobile. »⁵⁰ Ainsi, d'une part, la grand'mère qui représente l'hiver / le matriarcat impuissant donne place à Judith Turcot, vieille fille, qui tout en écrivant son journal intime, ose se créer sa propre vie ; d'autre part, la femme Savitri qui accepte sa défaite et rentre chez son mari, se métamorphose en Sarala qui décide de vivre sa vie à son gré. Tous les romans qui figurent dans notre étude donnent autant de bribes du réel qui révèlent un quotidien féminin jamais relaté.

Malgré le cri déchirant de Suzanne Lamy, « Ce n'est pas en femme que je veux être lue et entendue. Ne me confine plus dans l'image mythique et sociale qu'on t'a donné de moi dans la famille, dans la langue, dans les films, dans les livres et partout à la fois, comme mère d'une bonté divine, vieille fille tout en os ou en jeune fille d'insupportable candeur, »⁵¹ nous observons que le modèle universel de l'image archétypale de l'éternel féminin a quand même une emprise assez puissante sur l'inconscient collectif. C'est à partir de cette figure féminine éternelle que sont construites les autres figures féminines qui font l'objet de notre étude. Pourtant, il nous faut constater que « née sans langue, destinée au silence et à l'obéissance »⁵² la figure féminine réussit à trouver sa voix au prix d'un effort de volonté exorbitant d'où naîtra peut-être des mythes féminins modernes.

Notes

- 1 • Léonard COHEN, *Les Perdants Magnifiques*, traduit de l'anglais par Michel Doury, Paris, Union générale d'édition, 1973, p. 33
- 2 • E D BLODGETT, «The Canadian Literature as a Literary Problem» dans *Configuration : Essays on the Canadian Literatures*, ECW Press, Downsview, 1982
- 3 • Chandra MOHAN, «Comparative Literature : The Canadian Debate» dans Amiya Dev & Sisir Kumar Das (Ed), *Comparative Literature Theory and Practice*, Allied Publishers, Simla, 1989, pp 28-36. «La raison principale pour le développement lent de cette étude est la situation linguistique particulière et la politique de bilinguisme qui a échoué. Une image souvent suggérée pour représenter la dualité des deux cultures est celle d'un double escalier qui monte en spirale sans jamais s'entrer en contact l'un avec l'autre. »
- 4 • E D BLODGETT, op cit page 8 « Un duo avec deux chanteurs sourds »
- 5 • Adrian MARINO, *Comparatisme et Théorie de la littérature*, PUF, Paris, 1988
- 6 • Cité dans Philip STRATFORD, *Pôles et Convergences*, Traduit de l'anglais par Monique V.-LANDA, Liber, Montréal, 1991, p.13-32
- 7 • Figure géométrique comportant deux centres dont la circonférence obéit à la règle selon laquelle la distance combinée entre un point quelconque de la circonférence par rapport aux deux centres de celle-ci reste toujours constante.
- 8 • Northorp FRY cité dans *Pôles et Convergences op.cit.*, p.23
- 9 • STRATFORD, *op. cit.*, p.29
- 10 • MARINO, p.31
- 11 • *ibid.*, p.117- 124
- 12 • Nicole, BROSSARD. *Beyond modernity or writing in the third dimension, Writing in the Feminine*, Southern Illinois University Press, Illinois, 1990 p.52-107
- 13 • R K NARAYAN, *Grandmother's Tale*, Madras Indian Thought Publications, Madras, 1992, p.5 «la femme parfaite devrait travailler comme une esclave, conseiller comme un ministre, ressembler à la Déesse Lakshmi, avoir la patience de la Terre Mère et être comme une courtisane dans la chambre à coucher.»
- 14 • Jane AUSTEN, *Persuasion* citée dans, Sushila SINGH (Ed) , *Feminism and Recent Fiction in English*, New Delhi, Indian Society for Commonwealth Studies and Prestige Books, 1991, « Préface », p. 1 « Les hommes ont tous les avantages sur nous pour raconter leur propre histoire. L'éducation leur appartenait ; le stylo était [exclusivement] entre leurs mains.»
- 15 • Nicole BROSSARD, « Femme et langage », *La barre du jour*, n.50, hiver, 1975, pp 8-9

- 16 • Rig-Veda X : 85, Verse 40, (Trad; Abinash Chandra BOSE, New Delhi), Cité dans Indira KULSHRESHTHA, 'Nooপুর' *Indian Women Images and Reflections*, New Delhi, Blaze Publishers, 1992, p. 8 Le Véda : Texte sacré constituant la révélation et la référence la plus ancienne du Védisme ou du brahmanisme. (3000-1500 av.J.C) Les quatre védas sont le Rigveda, le Yajurveda, le Sâmavda, l'Atharvaveda et se composent de recueils d'hymnes et de préceptes sacra dotaux, rédigés en sanscrit archaïque.
- 17 • Conformité aux normes naturelles, sociales et métaphysiques, l'une des notions essentielles de la civilisation indienne
- 18 • Les lois
- 19 • Manou = nom des 14 personnages légendaires de l'Inde qui doivent régner à tour de rôle jusqu'au renouvellement complet du monde. Le 7e Manou est l'auteur du Mānava-Dharmā-Çastra code religieux et moral et social rédigé un peu avant l'ère chrétienne et officiellement aboli aujourd'hui
- 20 • Smaro KAMBOURELI, *op.cit.*, p.107-108
- 21 • Lori SAINT-MARTIN, *Contre Voix*, Montréal, Nuit Blanche, 1997, p. 35
- 22 • Philip STRATFORD, «Laughter peeks into the Terminal Opacity of Black», *The Globe and Mail Magazine*, Toronto, 24 février, 1968, p. 19
- 23 • *Circumferences*, p. 210 « De temps en temps en passant à travers un autre tunnel sombre, elle s'assoupit et commence à rêver. Et le commencement du rêve, elle sait est le commencement d'une autre histoire. Elle sait de ramasser les pétales sèches des fleurs. Puis elle décide de les laisser traîner là où elles sont, de circuler et de prendre la direction voulue ».
- 24 • *Océantume*, p.190
- 25 • Bianca ZAGOLIN, «Marie-Claire Blais : la fureur sacrée de la parole» dans *Le Roman Contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, (Archives les lettres canadiennes), 1992, Tome VIII, p.155
- 26 • *Painter of Signs*, p.181
- 27 • *The Thousand Faces of Night*, p.126
- 28 • Philip STRATFORD, *Pôles et Convergences*, *op. cit.*, p.221
- 29 • Jean LE MOYNE, *Convergences*, Montréal, Hurtubise, 1977, p.134
- 30 • Northrop FRY, *Pôles et Convergences*, *op. cit.*, p.202
- 31 • Philip STRATFORD, *Pôles et Convergences*, *op. cit.*, p. 204
- 32 • Hubert AQUIN, *Prochain Épisode*, Ottawa, Le cercle du livre de France, 1965
- 33 • Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », [1949] 1976, p. 18
- 34 • *ibid*
- 35 • *ibid.*, p.19
- 36 • Evelyne LE GARREC, *Les Messagères*, Paris, Editions des femmes, 1976, p. 44
- 37 • Jasbir JAIN, «The taboos of Dharma: the still-point of a woman's body», dans Dominique VERMA and KUNHIKRISHNAN (Ed) , *Memories of the Second Sex*, New Delhi, Somaiya Publications, 2000, p.86
- 38 • Dominique S VARMA et al, *op. cit.*, « Prologue », xii
- 39 • Lakshmi HOLMSTRÖM, (Ed) *The Inner Courtyard*, London, Virago, 1990, *Introduction*, p xii
- 40 • *That Long Silence*, *op. cit.*, p. 71 « Les journaux intimes d'une femme au foyer saine d'esprit »
- 41 • Elizabeth ROBBINS, *Discours à WWSL, 1907*, citée dans Shashi Deshpande, *That Long Silence*, *op. cit.*, « Epigramme », « Si j'étais homme et m'intéressais au monde où je vis, je pense que il me mettrait presque mal à l'aise -ce poids du silence long de la moitié du monde. »
- 42 • MICHELENE, « Reflet », *Shrew*, May 1971, citée dans Sheila ROWBOTHAM *Conscience des Femmes, monde de l'homme*, Paris, Editions des Femmes, 1974, p.18
- 43 • *That Long Silence*, *op. cit.*, p. 82 « J'ai décidé de me modeler sur elles. Dans cette façon j'aurai même si ce n'est pas le bonheur au moins la conscience de faire ce qui est correct et en plus la libération de tout sentiment de culpabilité. »
- 44 • *ibid.*,p. 84 Ne jouez pas aux martyres[...] Tout est de votre faute [...]c'est ce que vous voulez, faire des autres des dépendants cela sert d'augmenter votre pouvoir, Et c'est cela que vous voulez vraiment vous sacrées femmes-qui-prennent-soin-de-tout-le-monde, femmes-qui-s'occupent-des-autres »
- 45 • R K NARAYAN, *Dans la chambre obscure*, (traduit de l'anglais par Anne-Céline PADOUX), Paris, Acropole, [1938] 1987, p.54
- 46 • Lori ST MARTIN, *Le nom de la mère*, Montréal, Editons Nota Bene, 1999, p. 11
- 47 • Janine BOYNARD-FROT, *Un matriarcat en procès*, Montréal, PUM, 1982, p.106-107
- 48 • Lori ST MARTIN, *ibid*
- 49 • Anne HÉBERT, *Kamouraska*, Paris, Gallimard, 1970
- 50 • Loris SAINT- MARTIN, *ibid.*, p. 45
- 51 • Suzanne LAMY, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, L'Hexagone, 1984, p. 26
- 52 • France THEORET, *Nous parlons comme on écrit*, Montréal, Herbes Rouges, 1982, p. 26